



# Les cantiques de Luther et de Paul Gerhardt

Alain Bideau

## ► To cite this version:

Alain Bideau. Les cantiques de Luther et de Paul Gerhardt : Quelques considérations sur la base des constantes et des nouveautés lexicales et formelles. Positions luthériennes, 2001, 2 (2001/2), pp.155-173. halshs-00985245

**HAL Id: halshs-00985245**

**<https://shs.hal.science/halshs-00985245>**

Submitted on 29 Apr 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Les cantiques de Luther et de Paul Gerhardt

## Quelques considérations sur la base des constantes et des nouveautés lexicales et formelles

par Alain BIDEAU

Mettre à nouveau en regard les cantiques de Luther et ceux de Paul Gerhardt (1607-1676)<sup>1</sup> peut sembler superflu, tant le rapprochement s'impose de lui-même: très tôt, dans les recueils de cantiques, les « *Gesangbücher* », les œuvres de Gerhardt occupent en général la première place après celles de Luther; parfois même ils sont plus nombreux. Ainsi, en 1647, la seconde édition du *Gesangbuch* de Crüger, intitulée *Praxis Pietatis Melica* (la première ne portait pas encore ce titre), comporte dix-huit cantiques dus à Gerhardt. Six ans plus tard, dans la troisième édition de ce recueil promis à un bel avenir, on en dénombre 82. La comparaison de ces deux auteurs fut faite d'ailleurs dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Pourtant, tout est loin d'avoir été dit. Bien souvent en effet, le rapprochement ne dépasse guère les généralités. Ces dernières ont leur importance, mais on est en droit de souhaiter appréhender plus finement les points de rencontre et de rupture d'une œuvre à l'autre. Nous nous efforcerons ici de montrer comment Gerhardt s'inscrit dans la tradition tout en essayant de déterminer quelle liberté il s'octroie. Une étude générale, pour séduisante qu'elle soit, n'en excède pas moins les limites du cadre que nous nous sommes fixé. Nous avons donc choisi de privilégier l'approche formelle et surtout lexicale. En effet, il est désormais facile, grâce à des logiciels spécialisés<sup>3</sup> ou même à un tableur convenablement paramétré, d'examiner en détail le lexique d'un auteur et la fréquence de tel ou tel terme. On peut ensuite prendre appui sur ces résultats pour mettre en lumière certains aspects essentiels d'une œuvre.

Il convient sans doute de rappeler ici quelques points fondamentaux. Lorsqu'il compose et fait paraître les premiers cantiques de 1523-1524, Luther met en pratique un projet qu'il a attentivement élaboré et amplement détaillé. Gerhardt connaissait par le menu détail une bonne part de ce que Luther avait écrit et dit sur les vertus de la musique en général (« *Musica diabolium fugat* » - la musique fait fuir le diable) et sur le cantique en particulier. En effet, au cours de sa formation à Grimma, Gerhardt avait évidemment étudié les œuvres du Réformateur. Et il connaissait bien sûr chacun des cantiques de Luther. En outre, les *Gesangbücher* reproduisaient bien souvent l'une des préfaces rédigées par Luther en 1524, 1528 ou 1545 pour l'édition des recueils qui avaient son aval, dans lesquelles il rappelle avec insistance les vertus de la musique et notamment des cantiques, non sans encourager les imprimeurs à contribuer à leur diffusion. Quand

---

<sup>1</sup> Pour plus de précisions sur cet auteur, peu connu en France, le lecteur pourra se reporter à notre article paru dans *Positions Luthériennes* en janvier 1994. Concernant les cantiques de Luther, on consultera l'article de P. VEIT, *Les cantiques de Luther*, in: *Positions Luthériennes*, I/1984. L'auteur rappelle dans quelles conditions est né le cantique luthérien avant de proposer une traduction des 36 cantiques du Réformateur. Sur « Ein feste Burg ist unser Gott » en particulier, lire l'article de M. ARNOLD dans *Positionns Luthériennes* III/2000.

<sup>2</sup> C'est ainsi qu'en 1682, dans sa préface à une nouvelle édition des cantiques de Gerhardt, le prédicateur Feuerlein utilise, pour caractériser les cantiques de Gerhardt, des qualificatifs réservés d'ordinaire à Luther. En 1707, un certain Feustking, dans sa préface à une édition des œuvres de Gerhardt, écrit que si l'auteur avait vécu du temps de Luther, il aurait été « son soutien et son collaborateur ». Lire à ce sujet l'article de H.- H. KRUMMACHER in: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, édité par H. STEINHAGEN et B. von WIESE, Berlin 1984, p. 270.

<sup>3</sup> Nous avons eu recours notamment à *Hyperbase*, conçu par le CNRS et la Faculté des Lettres de l'Université de Nice.

on sait combien Gerhardt était un luthérien convaincu, on conçoit aisément qu'il ait eu à cœur de poursuivre la tâche initiée par Luther, qui écrivait en 1523 qu'il cherchait « des poètes [...] pour suivre son exemple »<sup>4</sup>. Il était donc « logique » pour Gerhardt d'écrire des cantiques, mais un siècle après *Ein feste Burg* et *Christ lag in Todesbanden*, bien des choses avaient changé. Nous tenterons de mettre en évidence la façon dont Gerhardt va parvenir à manifester son immense fidélité aux cantiques de Luther tout en faisant preuve d'une très réelle originalité.

## Le cadre formel

Luther, on l'a vu, a précisé les fonctions qu'il assignait au cantique, fixant par là des règles formelles qui vont rester, en dépit de quelques évolutions, l'une des constantes du cantique pendant plusieurs siècles: le cantique est constitué d'une mélodie le plus souvent assez simple, harmonisée à l'origine note contre note. À chaque temps correspond donc en principe une syllabe, la phrase musicale correspondant quant à elle au vers. Il résulte de ces constantes (qui, de fait, ainsi que Luther l'avait souhaité, permettent à la fois l'exécution par des chanteurs occasionnels et la mémorisation par l'assemblée) un type de vers bien défini. Ce vers comporte un nombre fixe de syllabes (ce qui peut paraître évident pour la poésie française mais ne l'est nullement pour le vers allemand, dans lequel le poids des syllabes compte souvent autant que leur nombre), d'où son nom de vers isosyllabique..

Ainsi, tout auteur souhaitant écrire un texte de cantique dans la tradition luthérienne devra se plier à ces contraintes métriques. C'est ce que fera Gerhardt, dont le vers à cet égard ne se distingue pas fondamentalement de celui de Luther. Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là. Dans la mesure où tout cantique est censé entrer rapidement dans le répertoire d'une paroisse, l'auteur, quel qu'il soit, va avoir soin de « calquer » son texte sur une mélodie déjà existante, et par conséquent connue. Luther au demeurant n'avait pas procédé différemment en « récupérant » de nombreuses mélodies auxquelles il adaptait ses cantiques. Il était d'ailleurs d'usage d'indiquer dans les recueils la mélodie prévue pour tel ou tel cantique.

Or le choix de la mélodie induit *ipso facto* celui du type de strophe choisi, puisque la mélodie conditionne non seulement le nombre de vers par strophe mais aussi le nombre de syllabes par vers ainsi que la nature de la rime, masculine (accentuée) ou féminine (non accentuée). Il y a plus: en choisissant une mélodie que les fidèles identifient à celle d'un cantique bien connu, l'auteur du texte se rapproche doublement de ce dernier. À la similitude formelle s'ajoute un rapprochement par le sens, ces deux dimensions n'échappant sans doute pas aux contemporains.

À cet égard, l'étude comparative des strophes de Gerhardt et de Luther est fort instructive. Gerhardt utilise 59 schémas de strophes différents, dont 47 pour des textes qui figurent ou ont figuré dans les recueils de cantiques. Rappelons ici que l'on connaît 137 textes de Gerhardt, dont 123 constituent d'authentiques cantiques et auxquels sont affectées une mélodie, ou parfois plusieurs. Les autres textes toutefois n'en sont guère éloignés puisque la plupart d'entre eux sont construits sur des schémas strophiques similaires.

À titre d'exemple, Gerhardt écrit quatre cantiques prévus pour être chantés sur la mélodie de *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (de Luther). Il s'agit de *Ich, der ich oft in tiefes Leid*, de *Sei fröhlich, alles weit und breit*, de *Ich steh an deiner Krippen hier* et enfin de *Nun freut euch hier und überall*.. La parenté, si l'on excepte le premier de ces cantiques

---

<sup>4</sup> Lettre à Spalatin, WA Br 3, p. 220.

(la poésie ne se réduit pas à de l'arithmétique...), ne fait guère de doute: ce sont des cantiques de la Nativité, et le dernier reprend presque mot pour mot le premier vers de celui de Luther

Parmi les 47 schémas strophiques de Gerhardt, sept figurent également chez Luther. Cette proportion peut sembler peu importante, mais il se trouve que ce sont des schémas que Gerhardt emploie dans 32 cantiques, soit un sur quatre environ, tandis que Luther de son côté les avait utilisés vingt fois: Gerhardt reprend donc plus de la moitié des schémas qu'avait choisis Luther, se plaçant clairement dans une tradition bien établie qu'il reprend à son compte. C'est ainsi que Gerhardt opte dix-huit fois pour la strophe de *Aus tiefer Not*<sup>5</sup>, que le Réformateur avait choisie six fois. Ce qui, rapporté aux 36 cantiques dont il est l'auteur, représente la même proportion.

Il ne s'agit ici, dans un premier temps, que de rapprochements strictement formels; ces derniers ont certes leur importance, mais ne prennent pleinement sens que lorsqu'ils se doublent de similitudes plus profondes. Il convient de se pencher plus attentivement sur les cantiques qui suivent le même schéma strophique et sont, de plus, couramment chantés sur la même mélodie.

Parmi les mélodies utilisées pour des cantiques de Gerhardt, huit sont celles de cantiques de Luther. À titre d'exemple, Gerhardt écrit quatre cantiques prévus pour la mélodie de *Christ unser Herr zum Jordan kam*, quatre autres pour celle de *Nun freut euch, liebe Christen g'mein*, comme nous l'écrivions plus haut<sup>6</sup>.

Le cadre est donc bel et bien semblable sinon identique<sup>7</sup>, et il semble clair que Gerhardt le choisit délibérément et l'assume pleinement. Mais les choix lexicaux, à l'intérieur des caractéristiques formelles que nous avons rappelées plus haut, restent entiers. Si l'on se penche sur l'utilisation des termes et tournures caractéristiques, la comparaison des deux séries de cantiques est instructive.

## Du pluriel au singulier?

La première différence est tellement patente qu'elle apparaît avant tout décompte précis, et n'a d'ailleurs pas échappé aux commentateurs qui ne disposaient pas des facilités de l'informatique: le cantique de Luther est celui du « nous » (et du vous), les cantiques de Gerhardt sont ceux du « je » (et du « tu »). On peut souscrire globalement à cette analyse... à condition de l'affiner. De fait, on constate que dès le premier vers Luther emploie la première personne du pluriel quinze fois, soit presque une fois sur deux. Si l'on prend en compte l'ensemble de chaque cantique, la proportion est bien plus forte: en fait, seuls six cantiques sont rédigés à une autre personne. Les cantiques 12, 25 et 35 sont dans l'ensemble à caractère narratif. Les cantiques 4, 13 et 30 sont certes rédigés à la première personne du singulier, mais ici aussi une remarque s'impose. Le premier de ces textes reprend le psaume 130, dont il est une adaptation. La première personne du singulier est donc suggérée par le modèle, que Luther suit de près. Le cantique 13, passée la première strophe, ne s'écarte guère de la catéchèse, faite quant à elle à la troisième personne. Enfin, dans le cantique n° 30 (qui reprend le chapitre 12 de l'Apocalypse), les 2<sup>e</sup>

---

<sup>5</sup> Numéro 4 dans le volume 35 de l'édition de Weimar des œuvres de Luther (WA), d'après laquelle nous citons.

<sup>6</sup> Les autres mélodies sont celles de *Ach Gott vom Himmel sieh darein*, de *Ein feste Burg*, de *Es spricht der Unweisen Mund*, de *Vater unser im Himmelreich* (deux cantiques pour chacune de ces mélodies), de *Vom Himmel hoch* (trois cantiques) et de *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (un cantique).

<sup>7</sup> Gerhardt en effet opte parfois pour des schémas strophiques totalement nouveaux comme celui de *Die güldne Sonne* ou celui de *Gib dich zufrieden*. Mais cela ne représente que neuf schémas (sur les 59 que l'on rencontre chez lui) qui ne sont utilisés que douze fois.

et 3<sup>e</sup> strophes pondèrent fortement les accents très personnels de la première. Luther écrit bien pour une assemblée, pour des fidèles qui chantent ensemble.

En ce qui concerne Gerhardt, la situation est fort différente. Que le lecteur se rassure: il n'est pas question ici d'envisager un à un les 123 textes de cantiques de Gerhardt. Pour indiquer combien les accents personnels sont fréquents chez ce dernier, on peut évoquer bien sûr *Ich bin auf Gast auf Erden, Ich steh an deiner Krippen hier* ou encore *Geh aus, mein Herz, und suche Freude*. Mais il y a plus: pas moins de seize cantiques de Gerhardt commencent par « *ich* », et cinquante autres, dès le premier vers, utilisent la première (ou la seconde) personne du singulier, pronoms personnels et adjectifs possessifs confondus. Le pronom personnel « *ich* » constitue près de 2 % du lexique des cantiques de Gerhardt (sans compter les occurrences des adjectifs possessifs...), ce qui est considérable. C'est presque trois fois la proportion que l'on rencontre chez Luther.

Notre propos n'est pas de confier à un logiciel d'analyse lexicale, aussi perfectionné soit-il, le soin d'interpréter un texte, et encore moins celui de la comparaison. Rappelons donc ici combien, chez Gerhardt, chaque chrétien établit un lien intime, « passionnel », avec le Christ, dans toute l'acception du terme. Ainsi, dans *O Haupt voll Blut und Wunden*, on assiste à une sorte de fusion entre le chrétien et le Christ sur la croix: non seulement le chrétien se sent personnellement responsable de la Passion du Christ, mais il souhaite le prendre dans ses bras et l'aider à mourir: par ce retournement complet, par cette inversion, ce croisement, qui renvoient symboliquement à la croix, le chrétien se met à la place du Christ. Voilà qui n'est guère concevable pour Luther et ses contemporains. Un siècle plus tard, après par exemple Arndt et le *Paradiß-Gärtlein*<sup>8</sup> d'une part, que Gerhardt connaît bien et dont il s'inspire, après les drames individuels et collectifs de la guerre de Trente Ans de l'autre, l'homme du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle découvre sa propre dimension individuelle; les repères ne sont plus les mêmes. En ce sens, le passage du pluriel au singulier, tel qu'il se manifeste de Luther à Gerhardt, est symptomatique. Plus qu'une rupture, c'est le reflet d'une évolution plus vaste à laquelle Gerhardt, comme ses contemporains, n'échappe pas. On est tenté d'en chercher d'autres traces, et cette recherche ménage quelques surprises.

## Du simple au composé

Il n'est pas étonnant de constater que la dimension individuelle des cantiques de Gerhardt se retrouve dans l'emploi fréquent des termes du registre affectif, et en tout premier lieu de « *Herz* » (le cœur) et de « *Seele* » (l'âme). Ces deux termes représentent respectivement 0,66 % et 0,2 % des cantiques de Gerhardt, figurant à la deuxième et à la 20<sup>e</sup> place des termes significatifs. Ils ne constituent chez Luther que 0,47 % et 0,07 % des cantiques; la différence est tout de même sensible. Mais il y a plus: le cœur s'oppose le plus souvent, chez Luther, au corps, et constitue de façon un peu vague le siège des pensées et de sentiments, tout comme « *Seele* » d'ailleurs, et c'est à peu près le seul contexte dans lequel il apparaisse. Chez Gerhardt en revanche, on découvre un foisonnement de termes composés aux références multiples. On en compte une vingtaine, de « *Herzensgrund* » (le fond du cœur) et « *Herzeleid* » (la souffrance du cœur) – utilisés respectivement douze et dix fois – à « *Herzensfinternis* » (les ténèbres du cœur), « *Herzensweh* » (la douleur du cœur) ou « *Herzensros* » (la rose de – mon – cœur). Ces derniers sont certes plus originaux mais n'en restent pas moins dans la continuité des

---

<sup>8</sup> Cet ouvrage, destiné à l'édification du chrétien, paraît en 1612, quelques années à peine après l'œuvre principale d'Arndt, *Vom wahren Christentum*, qui propose de privilégier une foi « fertile » (« fruchtbringend ») fondée sur une relation individuelle à Dieu, à la foi « morte » et aux controverses des théologiens.

cantiques luthériens des origines: « *Herzensrose* » justement pourrait bien renvoyer (discrètement) au sceau que Luther utilisa dès 1616. Et si « *Herz* » est en seconde position des termes significatifs chez Gerhardt, avec 395 occurrences (sans compter les composés), il figure tout de même chez Luther en... huitième position. On relève donc ici à la fois une certaine évolution, et une affinité. Cette évolution est caractérisée par l'émergence de composés, extrêmement fréquents chez Gerhardt et très rares chez Luther. Mais de nombreuses similitudes fondamentales subsistent, ainsi que d'autres comparaisons le mettent en évidence<sup>9</sup>

« *Himmel* » (le ciel) est un terme fréquemment utilisé tant par Luther, où il arrive en 23<sup>e</sup> position (soit 0,3 % des termes employés), que par Gerhardt (32<sup>e</sup> position, ce qui représente 0,16 %). Mais alors que chez Luther il désigne de façon à peu près constante le lieu où séjournent Dieu, le Christ ou les anges, comme dans *Vom Himmel hoch...*, on rencontre chez Gerhardt une multiplicité de sens qui est encore renforcée par une grande variété de termes composés: le ciel est à la fois l'au-delà au sens large, un lieu météorologique ou physique, et une sorte de superlatif. Les composés reflètent cette polysémie: Gerhardt en utilise près de trente, qui vont de « *Himmelsblum* » (la fleur du ciel) à « *Himmelslicht* » (la lumière du ciel) et « *Himmelsschatz* » (le trésor du ciel) en passant par « *Himmelspforte* » (la porte du ciel), « *Himmelssohn* » (le fils du ciel), « *Himmelssonn* » (le soleil du ciel) ou encore « *Himmelszelt* » (la tente du ciel). La fréquence du radical « *Himmel* » s'établit alors à 0,26 % de l'ensemble de l'œuvre de Gerhardt, ce qui se rapproche nettement de l'utilisation du mot par Luther. Et l'on peut faire les mêmes observations pour « *Sünde* » (le péché) par exemple (dix-huit composés) ou pour « *Tod* » (la mort, douze composés), pour « *Welt* » (le monde, huit composés) ou « *Leben* » (la vie, huit composés également), même si ces composés sont alors moins fréquents

Il ne faut pas perdre de vue que ces remarques et ces chiffres sont à prendre avec discernement; l'absence presque totale de composés chez Luther doit ainsi être relativisée. En effet, Luther emploie encore assez fréquemment des tournures associant un substantif à un complément au génitif, ou juxtaposant simplement deux termes, alors que Gerhardt, un siècle plus tard, aura recours à un composé. Là où Luther écrit encore par exemple « *hilff yhm aus der sunden not* »<sup>10</sup> (aide-le à échapper à la détresse du péché), Gerhardt préférera « *Sündenschuld* » (la faute due au péché, quatre occurrences) ou « *Sündenleben* » (la vie dans le péché). De même, Luther écrira volontiers « *Er wand zu myr das vater hertz* »<sup>11</sup> (il tourna vers moi son cœur de père), alors qu'on rencontre (six fois) « *Vaterherz* » chez Gerhardt. Il subsiste donc une différence quantitative et surtout qualitative: Gerhardt a fréquemment recours à des termes consacrés qui font partie du fonds lexical de base du cantique, comme « *Jammertal* » (la vallée de larmes, trois occurrences) ou *Himmelssaal* (la salle céleste, six occurrences), mais surtout à des créations originales – pour autant qu'on puisse en juger – comme « *Weltskribenten* » (l'« écrivain » du monde), « *Herzensmacht* » (la puissance du cœur), « *Herzensfreud* » (la joie du cœur), « *Weltgewicht* » (le poids, l'importance du monde), « *Himmelslust* » (le plaisir céleste), « *Freudenquell* » (la source de joie), « *Windessausen* » (le sifflement du vent), etc.

Il convient d'ailleurs de relever que si Luther utilise « *Vater* » 36 fois (ce qui place ce mot à la 7<sup>e</sup> place quant au nombre d'occurrences) il ne se sert qu'une seule fois d'une autre tournure construite sur schéma que l'on vient de rencontrer. En cela,

<sup>9</sup> Les composés de « *Seele* » sont moins nombreux, mais tout aussi évocateurs: « *Seelenangst* » (la crainte de mon âme), « *Seelenfeind* » (l'ennemi de mon âme), « *Seelengut* » (le bien de mon âme), « *Seelenhort* » (le refuge de mon âme), « *Seelenspeise* » (la nourriture de mon âme).

<sup>10</sup> *Nun freut euch...*, str. 5, vers 5, WA 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 4, vers 5.

Gerhardt se démarque sensiblement de son illustre prédécesseur, et cette différence peut aller fort loin. Si l'on se penche en effet un peu plus encore sur ces termes composés, (figures usuelles et néologismes confondus), on constate par exemple que l'une des séries les plus fournies a pour radical un terme très peu attesté chez Luther: il s'agit de « *Freude* » (la joie), qui donne lieu à 23 composés comme « *Freudenkerze* » (le cierge de joie), « *Freudenlicht* » (la lumière de joie), « *Freudenmär* » (la nouvelle joyeuse, la bonne nouvelle), « *Freudensonn* » (le soleil de joie) , ou encore « *Freudenströme* » (les flots de joie). « *Freude* » figure chez Gerhardt en 6<sup>e</sup> position quant à la fréquence et ... en 203<sup>e</sup> position chez Luther (5 occurrences).

## La joie sur terre

De fait, c'est l'ensemble des cantiques de Gerhardt qui est traversé par cette joie, joie marquée le plus souvent par l'attente de l'au-delà. La joie est l'un des attributs fréquents du Christ, appelé « *Freudenquell* » (source de joie) , « *Freudensonne* » (soleil de joie), ou « *Freudenthron* » (trône de joie). Mais il y a plus significatif: la joie et la réjouissance (« se réjouir » – *sich freuen* – apparaît près de 30 fois) sont données au poète dès ce monde. L'un des textes les plus connus de Gerhardt<sup>12</sup>, *Geh aus, mein Herz...*, décrit longuement le bonheur et la joie qui règnent ici-bas. Il invite chacun, presque personnellement (comme tant d'autres, il est rédigé à la première personne du singulier), à chercher la joie que la nature nous offre. Force est de constater que cette joie n'est qu'un reflet, une promesse de la joie de l'au-delà, ainsi que les sept strophes de la fin le soulignent avec insistance. L'opposition – très baroque – entre l'ici-bas (« *diesseits* ») et l'au-delà (« *jenseits* ») est dépassée, la joie du croyant permet dès maintenant de goûter au bonheur céleste et de l'attendre avec confiance. Quel contraste avec par exemple *Mitten wyr im Leben sind / Mit dem tod umbfangen*<sup>13</sup>, qui montre l'homme en proie à la souffrance et à la détresse! L'intention est bien la même: amener le fidèle à se tourner vers Dieu et à vivre pieusement. Mais alors que Luther décrit ce qui menace l'homme pour l'inciter à se rapprocher de Dieu, Gerhardt rappelle que la nature est l'œuvre du Créateur et fait partie du bonheur céleste.

Une autre différence s'impose ici: le cantique de Luther, on l'a dit souvent et à juste titre, est un cantique conçu pour l'assemblée des fidèles tandis que celui de Gerhardt est aussi à usage individuel. Le croyant fait partie de l'église, mais il le fait plus sereinement, sans le proclamer avec la même vigueur que le protestant des débuts, plus personnellement. Le sentiment religieux devient peu à peu l'affaire de chacun, et maint recueil de cantiques est conçu expressément en vue de la « piété domestique », la « *Hausandacht* »<sup>14</sup>.

On constate ainsi que chez Gerhardt la joie est premièrement l'affaire de chacun. Dans *Geh aus, mein Herz*, c'est « pour moi » que la nature s'est parée de ses plus beaux atours, ou plutôt « pour moi » et « pour toi, mon cœur »: c'est peut-être ce regard sur son moi intérieur, ce dialogue avec soi-même, qui est le plus nouveau. Aucun repli sur soi pourtant: la beauté de la nature suscite immédiatement le chant de louange<sup>15</sup> qui, lui, est tourné vers l'ensemble des fidèles.

<sup>12</sup> C'est le seul, avec *Nun ruhen alle Wälder*, à figurer dans l'Anthologie de la poésie allemande de la Pléiade (Gallimard, 1993.), et à être donc accessible aux lecteurs qui ne maîtrisent pas l'allemand. Il est d'autant plus regrettable que les strophes 10 à 15 aient été omises.

<sup>13</sup> WA 24.

<sup>14</sup> L'ouvrage de Feustking, cité plus haut, s'intitulera d'ailleurs *Pauli Gerhards Geistreiche Haus- und Kirchenlieder*.

<sup>15</sup> *Geh aus, mein Herz*, ... strophe 3, vers 5-6.

Cet enthousiasme, qui tranche quelque peu avec le ton de maint cantique de Luther, est pourtant dans la continuité de l'œuvre du Réformateur. Rappelons que chanter la louange de Dieu était l'une des fonctions assignées au cantique, et que Luther justifiait ce projet par les Psaumes et donc par l'autorité biblique. Ce n'est pas un hasard si « *singen* » arrive en 10<sup>e</sup> position dans ses 36 cantiques, avec 0,44 % des occurrences. Par ailleurs, on retrouve dans certaines paroles de Luther au sujet de la musique un enthousiasme qui n'a rien à envier à celui de Gerhardt devant le « jardin céleste » dont la Nature est une image. Mais ces réflexions figurent dans les préfaces que Luther a rédigées pour les recueils de cantiques, ou ont été rapportées par les commensaux de Luther dans les fameux « propos de table » (les « *Tischreden* »). Les cantiques n'en sont souvent que l'écho, facilement reconnaissable toutefois pour le lecteur attentif qu'a été Gerhardt.

## Le plaisir de la langue

Il est d'autant plus intéressant de relever les libertés qu'a prises Gerhardt avec l'une des « consignes » de Luther, qui souhaitait que les auteurs de cantiques laissent de côté « les nouveaux petits mots des cours »<sup>16</sup>. On rencontre en effet chez Gerhardt un nombre non négligeable de vocables et de tournures qui correspondent mal aux souhaits énoncés par Luther d'une langue réellement accessible à une assemblée de fidèles. D'autant plus que Luther tenait aussi à ce que « la jeunesse » puisse participer au chant<sup>17</sup>. Gerhardt n'hésite pas à parler de « melons » ou à citer par exemple – en latin – des fleurs que la plupart de ses contemporains n'avaient sans doute que rarement vues, le narcisse et la tulipe,<sup>18</sup> et surtout le myrte et la casse<sup>19</sup>. On rencontre aussi les œillets et le romarin, qui voisinent avec la rose et le lys, ce qui est plus conventionnel. Mais c'est sans doute du côté des termes composés, déjà évoqués plus haut, qu'il faut chercher la plus grande distance avec le cantique des origines. Il n'est d'ailleurs pas exclu que Gerhardt n'ait pas lu la lettre à Spalatin précédemment citée; nous ne saurons jamais si c'est sciemment ou non qu'il s'écarte des « consignes » de Luther. Ce qui est avéré, c'est qu'il le fait de façon indiscutable et réitérée. Les exemples ne manquent pas: « *Namenszier* » (l'ornement de ton nom), « *Tugendpalmen* » (la palme de la vertu), « *Triübsalswunden* » (les blessures de l'adversité), « *Schwermutshöhle* » (la grotte, la caverne, l'ancre de la mélancolie), « *Sündendorn* » (l'épine du péché), « *Mutterleibeshöhle* » (la grotte qu'est le corps maternel), qu'il s'agisse ou non de néologismes, ne font pas partie du lexique quotidien du fidèle, mais plutôt de celui des lettrés, dont Luther ne se souciait pas en premier lieu. D'autres termes, absents chez Luther, sont peut-être plus familiers aux contemporains de Gerhardt: « *Ranzion* », « *Regiment* » ou « *Kompanie* », empruntés au français, langue militaire et diplomatique à l'époque, renvoient à la réalité de la guerre de Trente Ans. « *Majestät* », « *Kaiser* » (empereur), « *Reputation* » ou « *Komet* » font partie du vocabulaire du XVII<sup>e</sup> siècle. Quant aux noms bibliques, ils sont supposés connus: Abraham, David, Adam (en composé dans « *Adamskinder* », enfants d'Abraham) Élie, Salomon, Sarah, Nicomède, Jéthro, Rachel par exemple. Seuls quelques autres, peu fréquents, le sont sans doute moins, comme Ahitophel, Asnat ou Ahasverus<sup>20</sup>. Par ailleurs, les rares noms

<sup>16</sup> « *Velim nouas & aulicas voculas omitti* », lettre à Spalatin, WA Br 3, n° 698.

<sup>17</sup> Préface de 1524 pour le recueil de Wittenberg.

<sup>18</sup> *Geh aus, mein Herz*, str. 2, vers 4.

<sup>19</sup> *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*, str. 7, vers 6.

<sup>20</sup> Nom donné à Xerxès, appelé aussi Assuérus, et que l'on rencontre par exemple dans l'Esther grec (I, 1 et II, 2) ou chez Daniel (9, 1).



propres non bibliques que l'on rencontre sont issus presque tous d'un seul et même texte, qui au demeurant n'est pas réellement conçu comme un cantique, bien qu'il en ait les caractéristiques<sup>21</sup>.

Un pointage manuel – mais attentif! – permet d'établir que Gerhardt utilise plus de 450 composés. Certains, comme « *Osterlamm* » ou « *Schädelstätt* », sont passés dans le langage courant: « *Schädelstätt* » (le « lieu du crâne ») figure dans la traduction de la Bible de Luther (Jean, 19, 17), « *Osterlamm* » (agneau pascal) fait partie du lexique de base dans lequel puisent sans hésiter les auteurs de cantiques. Mais une part non négligeable des autres composés, sans être tous, bien évidemment, des créations de Gerhardt, ne passent pas inaperçus. Leur usage répété, leur variété, leur richesse, confèrent aux cantiques de Gerhardt une tonalité qui, pour le coup, les différencie nettement de ceux de Luther.

C'est comme si la volonté de glorifier l'au-delà sans oublier l'ici-bas, sans les opposer systématiquement, induisait une poésie plus travaillée, plus ouvragée. Même lorsqu'il se lamente et lorsqu'il rejette « la vilaine auberge »<sup>22</sup> qu'est le monde terrestre, Gerhardt n'oublie pas que son chant est à la louange du Seigneur et qu'il se doit de refléter la splendeur céleste par tous les moyens dont il dispose: « Ô toi, mon âme, chante, / Allons, et que ton chant soit beau »<sup>23</sup>. Luther avait écrit souvent que la musique devait venir du cœur, et Gerhardt ne l'oublie pas. Il termine d'ailleurs la première strophe de ce cantique, dont elle est l'introduction, par des vers sans ambiguïté: « Je veux louer sur terre / Le seigneur qui est dans les cieux, / Je veux le louer de tout mon cœur tant que je vivrai ». Ce qui vient s'ajouter au cantique des origines, c'est un enthousiasme qui trouve à s'exprimer à l'intérieur même des contraintes formelles du cantique et qui, parfois, s'appuie sur elles pour s'épanouir: il y a chez Gerhardt une authentique jubilation de la forme. Loin de se neutraliser et encore moins de s'opposer, le fond et la forme entretiennent un rapport dynamique qui sous-tend toute l'œuvre de Gerhardt.

## La jubilation d'un poète

Que l'on ne se méprenne pas. Il ne saurait être question d'établir une quelconque hiérarchie entre Luther et Gerhardt, ne serait-ce que parce que le second est impensable sans le premier. Luther écrit pour ancrer la parole divine dans les consciences qui bien souvent la connaissent fort mal, entre autres parce qu'elle était jusque là linguistiquement inaccessible. De plus, il écrit ses cantiques entre 1520 et 1530 pour la plupart; un siècle plus tard, après Buchner, Opitz et tant d'autres, Gerhardt dispose d'une langue et s'appuie sur une tradition et un usage qui ont passablement évolué. La langue de Luther est vigoureuse, imagée, évocatrice, alors même que le champ lexical est relativement circonscrit (environ 1350 mots différents). Si Gerhardt utilise la langue comme moyen d'expression, il la manie aussi comme un objet à part entière. Le champ lexical est beaucoup plus étendu (environ 3400 mots), et Gerhardt fait montre à l'intérieur de cette diversité d'une maîtrise dans l'art de permuter, de combiner, d'opposer, qui n'était pas le propos de son prédécesseur.

À titre d'illustration, on peut se pencher sur une figure extrêmement fréquente dans tout le cantique protestant, à savoir l'association de deux ou plusieurs

---

<sup>21</sup> Il s'agit de *Weltskribenten und Poeten*, n° 57 dans la seule édition à peu près complète et disponible, celle de E. CRANACH-SICHART (« CS »): *Paul Gerhardt, Gesamtausgabe seiner Lieder und Gedichte*, Oncken Verlag, 1991. C'est d'après elle que nous citons.

<sup>22</sup> *Ich bin ein Gast auf Erden*, CS 128.

<sup>23</sup> « *Du meine Seele, singe, / Wohlauf, und singe schön* », CS 108, str. 1, vers 1-2.

termes par la conjonction « *und* ». Luther utilise très volontiers ces formules géminées, que l'on peut relever soixante fois environ dans ses cantiques. Mais – et là réside une différence de taille – il juxtapose le plus souvent deux termes voisins, que ce soit par le sens ou par la sonorité: « *Lob und Ehre* » (la louange et la gloire), « *lewt und treugt* » (il ment et il trompe), « *Stimm und Zunge* » (la voix et la langue)<sup>24</sup>. De plus, il associe rarement plus de deux termes: il en choisit parfois trois (sept fois) et ne dépasse pas le nombre de quatre (deux fois). Gerhardt quant à lui exploite toutes les possibilités qu'offre le procédé. On rencontre chez lui jusqu'à huit termes juxtaposés<sup>25</sup>. Il s'agit là toutefois d'exceptions: hormis deux formules comportant six termes, et quelques unes de cinq éléments, les occurrences les plus fréquentes présentent parfois quatre termes, assez souvent trois et en général deux. Ce qu'il faut relever ici, c'est que ces tournures sont construites de façon extrêmement changeante, et qui mérite que l'on s'y arrête.

De fait, elles offrent plus que la simple énumération: allitérations et assonances, conjonctions et oppositions interviennent presque toujours. Sans prétendre à l'exhaustivité, car Gerhardt emploie la conjonction « *und* » plus de 3000 fois, on peut tout de même dégager quelques grandes catégories.

Entre le tiers et la moitié de ces formules géminées sont des formules équilibrées, symétriques en quelque sorte. Elles regroupent deux termes de même nature, en général des substantifs, plus rarement des verbes, des adjectifs ou des adverbes. Une première catégorie regroupe l'association de deux termes de sens voisins, proches de la synonymie éventuellement, mais sans affinité phonétique particulière: « *Fleisch und Blut* » (la chair et le sang, dix occurrences), « *Händ und Füße* » (les mains et les pieds, cinq occurrences). L'incertitude de la vie terrestre, la dureté de l'existence, la crainte et l'angoisse semblent avoir particulièrement inspiré Gerhardt: « *Angst und Not* » (la peur et la détresse, neuf occurrences), à rapprocher de « *Angst und Pein* » (la peur et les maux) et de « *Angst und Qual* » (la peur et le supplice, le tourment, cinq occurrences) ou encore de « *Angst und Weh* » (la peur et la douleur, quatre occurrences) et de « *Angst und Schmerz* » (la peur et la souffrance, deux occurrences), « *Angst und Sorgen* » (la peur et les soucis), « *Angst und Trübsal* » (la peur et l'adversité), « *Angst und Wehmut* » (la peur et la mélancolie), « *Furcht und Angst* » (la crainte et la peur, une occurrence chaque fois). De nombreuses tournures s'en rapprochent: « *Gram und Leid* » (l'affliction et la souffrance), « *Klag und Sorgen* » (la plainte et les soucis), « *Kreuz und Elend* » (le tourment, la croix – au sens ou l'on porte sa croix – et la misère), « *Kreuz und Leid* » (le tourment et la souffrance, qui tranche avec quatre occurrences), « *Kreuz und Unglück* » (le tourment et le malheur), « *Kummer und Sorgen* » (la tristesse et les soucis), « *Leid und Ängsten* » (la souffrance et les peurs), « *Müh und Not* » (la peine et la détresse), « *Pein und Schmerz* » (les maux et la douleur), « *Qual und Pein* » (le tourment et les maux), « *Qual und Plag* » (le tourment et le fléau), « *Schmerz und Klagen* » (la douleur et les plaintes), « *Schmerz und Sorgen* » (la douleur et les soucis), etc.

Cela dit, ce registre n'est pas le seul représenté ici. On peut citer « *Herz und Mut* » (le cœur et le courage, sept occurrences), « *Herz und Mund* » (le cœur et la bouche, c'est-à-dire la parole, trois occurrences), « *Geist und Sinn* » (l'esprit et les idées, cinq occurrences), « *Trost und Freud* » (la consolation et la joie) et « *Maß und Ziel* » (la mesure et le but, quatre occurrences), ou encore « *Weisheit und Verstand* » (la sagesse et l'intelligence) et « *Lieb und Gnad* » (l'amour et la grâce, trois occurrences) « *Freud und Licht* » (la joie et la lumière, deux occurrences) ou, plus rares, « *Wonn und Fröhlichkeit* » (la félicité et la gaieté), « *Bett und Lager* » (le lit et la couche), « *Schnee und Wind* » (la neige et le vent) ou encore

<sup>24</sup> *Eyn neues Lyed...*, WA 1.

<sup>25</sup> CS 12 et CS 82, str. 1 et 14.

«*Woll und Flachs*» (la laine et le lin) et «*Bund und Zeugnis*» (l'alliance et le témoignage), enfin «*kann und weiß*» (il peut et il sait).

Parallèlement, de nombreuses tournures jouent sur le décalage, voire sur l'opposition: «*früh und spät*» (tôt ou tard, ou son inversion «*spät und früh*» (onze occurrences), «*Tag und Nacht*» (jour et nuit, dix occurrences). Cette opposition est d'ailleurs souvent une complémentarité. C'est alors le contexte qui est déterminant. Il en est de même pour «*Himmel und Erde*» (le ciel et la terre), «*Alt und Jung*» (vieux et jeunes, cinq occurrences), «*groß und klein*» (grands et petits, deux occurrences).

Enfin, Gerhardt pratique volontiers l'assonance et l'allitération: «*Leib und Seele*» (le corps et l'âme, onze), «*Herz und Sinn*» (le cœur et les idées, sept), «*Gut und Geld*» (les biens et l'argent), «*Rat und Tat*» (le conseil et l'action), «*Macht und Kraft*» (la puissance et la force), «*Tod und Teufel*» (la mort et le diable), «*Lieb und Huld*» (l'amour et la clémence), «*Gall und Gift*» (le fiel et le poison, six occurrences pour chaque groupe), «*kund und wissend*» (qui sait et qui connaît), «*Fried und Freude*» (la paix et la joie, qui rappellent certain cantique de Luther<sup>26</sup>, cinq), «*Lieb und Leid*» (l'amour et la souffrance), «*Kot und Stank*» (les excréments et la puanteur, trois), «*Weihrauch und Widder*» (l'encens et le bélier – il s'agit d'offrandes), «*Spott und Schanden*» (la moquerie et la honte), «*Hilf und Heil*» (l'aide et le salut, deux occurrences chaque fois),

Certaines tournures provoquent une subtile distorsion, faussant une symétrie qui risquerait de peser; il en est ainsi de «*Ehr und Herrlichkeit*» (l'honneur et la splendeur, deux occurrences), où les voyelles sur lesquelles s'appuient l'assonance n'ont ni la même quantité, ni la même ouverture, la différence du nombre de syllabes ajoutant à l'impression. On trouve le même décalage dans des associations qui reprennent des termes «équivalents» mais en leur faisant subir un traitement différencié: nous pensons à «*Angst und Trübsalswunden*» (la peur et les blessures de l'adversité), à «*getrost und freudenvoll*» (consolé et plein de joie), à «*Fried und Freudenschein*» (la paix et le rayonnement de la joie). Or il s'agit bien d'un tout; ici comme dans l'immense majorité des cas, Gerhardt considère ces associations comme un seul mot, accordé au singulier (et prenant en général le genre du premier des deux termes): «*Und führ uns bald / Zum ewgen Fried und Freudenschein*»<sup>27</sup>.

Un pas a été franchi; quittant désormais les sentiers bien tracés, sinon battus, l'auteur va emprunter des chemins de traverse où la dextérité grammaticale et intellectuelle s'ajoute à la maîtrise du lexique. Lorsqu'il écrit «*Mit Donner und blitzender Stimme*» (avec le tonnerre et d'une voix qui lance des éclairs), le parallélisme «*Donner und Blitz*», pourtant perçu immédiatement, ne se réalise que métaphoriquement; l'emploi de l'adjectif pour un seul des deux termes ajoute au dynamisme de la formule.

Ailleurs Gerhardt renouvelle le procédé par un enjambement: «*Tun / Und Werk*» (l'action et l'ouvrage), «*Kron / Und Zepter*» (la couronne et le sceptre), «*Zier / Und Fürstin aller Blumen*» (le joyau et la princesse de toutes les fleurs). Mais le plus souvent il s'en affranchit en le «diluant», ou en déplaçant son centre de gravité.

Ce décalage peut être minime: «*Palmen / Und grüne Zweige*» (des palmes et des branches vertes, enjambement et dissymétrie se conjuguent), comme ici: «*Der eure Herzen labet / Und tröstet*» (celui qui abreuve et console vos cœurs); les deux termes de l'expression peuvent également être imbriqués: «*Was fragt ihr nach dem Schreien / Der Feind und ihrer Tücke?*» (Pourquoi vous souciez-vous des ennemis et de leurs ruses?). Il peut arriver que la rime vienne ajouter une dimension supplémentaire en rapprochant des termes apparemment antinomiques: «*Wenns stehet bloß / Und die Armut wird zu groß*»

<sup>26</sup> *Mit Fried und Fried ich fahr dahin*, WA 13.

<sup>27</sup> Il faudrait traduire ainsi: «et conduis-nous bientôt à la paix éternelle et au rayonnement sans fin de la joie», CS 53, str. 17, vers 4-5.

(lorsque nous n'avons plus rien et que la pauvreté est trop grande). Parfois, l'allitération rétablit un semblant d'équilibre: «*Die Zunge / .../ Schlägt alles zu Schanden und wund*». (La langue – c'est-à-dire la parole – brise tout et détruit tout). À un seul mot peut correspondre une proposition entière<sup>28</sup>. Parfois même on s'approche de la rupture de construction lorsque Gerhardt met sur le même plan deux verbes qui se construisent différemment<sup>29</sup>.

## Une même fonction

Pourtant, il importe de remarquer que ces ornements ne sont pas gratuits. L'agilité intellectuelle et lexicale, la virtuosité même dont il fait preuve parfois, Gerhardt les met sans cesse au service du message qu'il veut délivrer. Le parallélisme et la juxtaposition ont pour fonction de rapprocher le chrétien du Christ – rappelons que l'allemand utilise le même mot pour ces deux référents.

C'est ce qu'illustrent de façon éclatante les cantiques sur la Passion comme par exemple *An das Angesicht*<sup>30</sup>. Dans le dernier de ces sept *Salve* inspirés de textes d'Arnoul de Louvain (ces derniers commencent par «*salve*», et les cantiques correspondants sont souvent appelés «*Salve-Lieder*»), la rencontre se fait sur le mode du partage, de l'inversion même: le Crucifié cesse d'être seulement victime des péchés de l'humanité: c'est le chrétien qui est à plaindre et implore un regard. Le Christ en croix a le pouvoir de lui venir en aide; le chiasme des quatre premiers vers en est l'illustration stylistique:

*Nun, was du, Herr, erduldet,  
Ist alles meine Last,  
Ich hab es selbst verschuldet,  
Was du getragen hast!  
Schau her, hier steh ich Armer,  
Der Zorn verdienet hat,  
Gib mir, o mein Erbarmen,  
Den Anblick deiner Gnad.*

*Seigneur, ce que tu as souffert,  
Tout est de ma faute.  
C'est moi qui suis responsable  
De ce que tu supportes.  
Regarde par ici, c'est moi qui ai,  
Malheureux, mérité ta colère  
Donne-moi, ô toi qui as pitié,  
Un regard plein de ta grâce.*

On remarquera que Luther n'a pas écrit d'authentique cantique sur la Passion, et que Gerhardt en a rédigé seize si l'on en croit le regroupement par catégories effectué par les éditeurs de *Gesangbücher*. De plus, certains de ces cantiques sont d'une longueur conséquente<sup>31</sup>. Cela reflète certes une époque marquée à la fois par les guerres, les famines, les exactions en tous genres et par l'émergence d'une conscience individuelle plus marquée, mais dans le même temps de l'absence de référence strictement luthérienne donne peut-être à Gerhardt une latitude plus grande. On est en droit en effet de se demander si Gerhardt n'a pas eu scrupule à traiter les mêmes sujets que Luther quand on s'aperçoit qu'il n'a adapté par exemple aucun des psaumes «*mis en cantique*» par son prédécesseur<sup>32</sup>, alors que 30 de ses œuvres sont des adaptations, parfois très

<sup>28</sup> CS 110, str. 7, vers 4-6.

<sup>29</sup> «*Wems wohlgeht und [wer] sich glücklich freut*», CS 119, str. 19, vers 4.

<sup>30</sup> Titre du fameux cantique plus couramment désigné par son premier vers: «*O Haupt voll Blut und Wunden*», CS 24.

<sup>31</sup> *O Mensch, beweine deine Sünd* (CS 14) comporte ainsi 29 strophes de 12 vers...

<sup>32</sup> Il s'agit des Psaumes 12, 14, 46, 67, 124, 128 et 130, repris par les cantiques 2, 15, 26, 3, 14, 12 et 4 de l'édition de Weimar.

fidèles, des Psaumes. En revanche, il reprend très fréquemment des schémas strophiques utilisés par Luther, ainsi qu'on l'a exposé plus haut.

La mise en regard de ces deux productions hymnologiques permet de relever chez Gerhardt la même attitude générale: un mélange subtil de respect de la tradition en général et de l'œuvre de Luther en particulier, et une part non négligeable de liberté. Qu'il s'agisse de lexique, de prosodie, de thématique, l'attitude est comparable: une évolution de ton dans un cadre globalement identique. Un terme nous semble résumer à lui seul cette liberté: la « joie » du poète, omniprésente dans les cantiques. Qu'il emploie l'adjectif qualificatif, l'adverbe, le verbe, le substantif (simple ou composé), Gerhardt ne cesse de rappeler que le chrétien est heureux, dès maintenant, à la pensée d'accéder bientôt à la vie éternelle. C'est la jubilation profonde d'un homme qui se sent sauvé par le sacrifice de Jésus Christ. En cela, la multiplication des cantiques sur la Passion n'est sûrement pas fortuite. Cette jubilation poétique n'échappe guère à qui se penche sur les cantiques de Gerhardt; c'est à bon droit qu'on a dit que Gerhardt était « le chantre à la foi joyeuse »<sup>33</sup>. Car on aurait tort de dissocier la joie de la foi. Elle ne font décidément qu'un pour Gerhardt, que ses convictions religieuses ont toujours placé tout près de Luther. Sa vie en atteste sans méprise possible, puisqu'il est allé jusqu'à s'opposer au Grand Électeur, Friedrich Wilhelm I<sup>er</sup>, converti au calvinisme, au point de perdre son poste de pasteur à Berlin. Son œuvre tout entière est à la fois un message de foi luthérienne, une glorification de la Création, une proclamation de la bonne nouvelle, et un chant de louange offert au Seigneur. Le terme le plus fréquemment employé par Luther dans ses cantiques est « *Gott* », utilisé 149 fois. Cela représente 2,5 % des 36 cantiques, soit un mot sur quarante. Chez Gerhardt, cette proportion tombe certes à 1 % (602 occurrences), mais cela reste le terme significatif le plus fréquemment utilisé. Comme chez Luther, et ce n'est sans doute pas un hasard, le premier mot du cantique gerhardtien est le nom de Dieu.

---

<sup>33</sup> C'est le titre d'une édition des œuvres de Gerhardt par Karl HESSELBACHER, parue en 1936 .